

ZWISCHEN VÖLKISCHER IDEOLOGIE UND HEIMATVERBUNDENHEIT – ZUM QUELLENWERT VON TRACHTENPUPPEN

Claudia Selheim

Als Mitte der 1920er Jahre innerhalb der Schwesternschaften des Jungdeutschen Ordens der Gedanke an ein Trachtenpuppenmuseum aufkam, war die Idee keineswegs neu. Neu war jedoch das Konzept einer ständigen Wanderausstellung. Allerdings unterschieden sich die Intentionen der jeweiligen Ausrichter. 1898 wurde in der Königlichen Gewebesammlung zu Krefeld eine in neun Abteilungen gegliederte »Historische und Volkstrachten-Ausstellung« gezeigt.¹ Die Initiative ging von der Fürstin zu Wied aus, die mit den Einnahmen der Ausstellung ein Waisenhaus in Neuwied unterstützen wollte.² Der Ausstellungsplan stieß vor allem bei der rumänischen Königin und deren Tochter Carmen Silva auf Zuspruch und beiden zusammen gelang es, »die gekrönten Häupter von fast ganz Europa« für die Sache zu interessieren. Sie alle schenkten die »kleinen Modell-Figuren (Puppen)«. Dem ersten Ausstellungsstandort, dem fürstlichen Schloss in Neuwied, folgte als zweite Station Krefeld. Lediglich die zweite und dritte Abteilung der Schau waren den deutschen Volkstrachten vorbehalten, wobei keine Vollständigkeit angestrebt wurde, wiewohl die Präsentation »eine vollkommen übersichtlich geschlossene Darstellung über das ungeheure Gebiet« bot³, wie der für 20 Pfennig erhältliche Ausstellungskatalog versprach. Prinzessin Viktoria von Schaumburg-Lippe ergänzte das Heer der Puppen durch »ganz prächtige Figuren« aus dem Raum Bückeburg. Die Tochter Kaiser Friedrichs III. hatte 1890 in die Familie zu Schaumburg-Lippe geheiratet, wo Trachten im Repertoire öffentlicher Repräsentationen schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine besondere Rolle spielten. Beim Empfang der Prinzessin im Fürstentum waren Trachten wiederum zum wichtigsten Programmpunkt avanciert, nicht zuletzt weil ihr Bruder, Kaiser Wilhelm II., ein Jahr zuvor seine Begeisterung für sie zum Ausdruck gebracht hatte.⁴ Fortan gewannen Trachten eine zunehmende Bedeutung als repräsentatives Aushängeschild des Fürstentums und so war es selbstverständlich, dass Trachtenträger en miniature in dieser Blütephase der Trachtenbegeisterung für die Ausstellung zur Verfügung gestellt wurden. Neben

den Puppen, die als Stellvertreterobjekte für einzelne europäische Regionen fun-
gierten, präsentierte man – meist historische – Themen-Tableaus, wie sie mit
lebensgroßen Puppen auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts Furore
gemacht hatten. Ein Tableau war dem Rattenfänger von Hameln vorbehalten. Er
bildete noch rund 30 Jahre später bei der Hamelner Schwesternschaft des Jung-
deutschen Ordens ein beliebtes Motiv.

Wie bei der Krefelder Puppenausstellung war auch für eine 1917, also
während des Ersten Weltkriegs, in Bad Oeynhausen vom Deutsch-Evangelischen
Frauenbund ausgerichtete Volkstrachten-Ausstellung die Wohltätigkeitspflege
der zentrale Aspekt.⁵ Die Schau stand unter dem Protektorat der Herzogin zu
Braunschweig und Lüneburg. Unter den Mitgliedern der Ehren- und Arbeits-Aus-
schüsse fanden sich neben Adligen auch Frauen aus bürgerlichen Kreisen. Im
Ehren-Ausschuss begegnete man unter anderem der »Frau Regierungspräsident
von Borries, Minden«. Ihr Einsatz für diese Ausstellung verwundert nicht, war
doch ihr Mann, Dr. Georg von Borries (1857-1922), noch in seiner Funktion als
Landrat von Herford in einem Ausschuss tätig, der die Verhandlungen und Vor-
bereitungen für Franz Jostes' 1904 erschienenenes »Westfälisches Trachtenbuch«
leitete.⁶

Der Ausstellungskatalog listet allein 275 Puppen auf, wobei ein handschrift-
lich ergänztes Exemplar noch 20 weitere benennt. Die Präsentation deckte das
gesamte Deutsche Reich durch Trachtenpuppen ab. Ein Schwergewicht lag auf
dem Königreich Preußen und in dessen Grenzen mit 32 Figuren wiederum auf
der Provinz Westfalen, wo die Initiative ihren Ausgang genommen hatte. Pom-
mern, Posen und die Thüringer Bundesstaaten waren ebenso mit Puppen vertre-
ten wie das »Reichsland Elsaß-Lothringen«. Gezeigt wurden aber auch Puppen
aus Ländern, die mit dem Deutschen Reich während des Ersten Weltkrieges ver-
bündet waren oder ihm neutral gegenüber standen.

Hinter derartigen Ausstellungskonzepten mit geographischen Untergliede-
rungen stand das Denken in Trachtenregionen, wie es im 19. Jahrhundert ein-
setzte und in den von der frühen volkskundlichen Forschung als Handbüchern
genutzten Werken von Eduard Duller (Das deutsche Volk in seinen Mundarten,
Sitten, Gebräuchen, Festen und Trachten, 1847) und von Albert Kretschmer
(Deutsche Volkstrachten, erstmals 1870) durchexerziert wurde.⁷ Trachtenregio-
nen prägten auch die beiden Dauerausstellungen mit lebensgroßen, zumeist

¹ Führer durch die Historische und Volkstrachten-Ausstellung in der Königlichen Gewebesammlung zu Krefeld. Oktober, November 1898. Krefeld 1898.

² Führer Krefeld 1898, Einleitung.

³ Führer Krefeld 1898, S. 7.

⁴ Nowicki, Birgit: Schaumburger Trachten und ihre identitätsstiftende Wirkung. In: Der Raum Schaumburg. Zur geschichtlichen Begründung einer regionalen Identität. Hrsg. Hubert Höing. Melle 1998 (Schaumburger Studien; 57), S. 211–224, hier S. 213.

⁵ Volkstrachten-Ausstellung des Deutsch-Evangelischen Frauenbundes. Ortsgruppe Bad Oeynhausen für christlich-sozialen Wohlfahrtszweck. o. O. 1917.

⁶ Westfälisches Trachtenbuch. In: Ravensberger Blätter 1, 1901, H. 2, S. 13. – Zur Entstehung vgl. Sauer-
mann, Dietmar: »Volkstracht« als bürgerlicher Wert. In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 39, 1994, S. 129–166, bes. 158–166.

⁷ Kretschmer, Albert: Deutsche Volkstrachten. Leipzig 1870. 2. verm. Aufl. Leipzig 1887/90. – Duller, Eduard: Das deutsche Volk in seinen Mundarten, Sitten, Gebräuchen, Festen und Trachten. Leipzig 1847. – Zum Denken in Trachtenregionen siehe: Brückner, Wolfgang: Kleidungs-
forschung aus der Sicht der Volkskunde. In: Mode – Tracht – regionale Identität. Historische Kleidungs-
forschung heute. Hrsg. Helmut Otten-
jann. Museumsdorf Cloppenburg –
Niedersächsisches Freilichtmuseum.
Cloppenburg 1985, S. 13–22, hier
S. 16.

naturalistischen Puppen in Berlin und Nürnberg: In Berlin war 1889 das »Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes« eröffnet worden, das seine Bestände vor allem auf Wachspuppen präsentierte. 1905 folgte im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg die durch den Frankfurter Zoologen und Privatier Oskar Kling zusammengetragene Trachtensammlung auf rund 370, vielfach naturalistischen Figurinen und Büsten. Das Konzept richtete sich an den deutschen Volksstämmen aus, eine Herangehensweise, wie sie auch in Bad Oeynhausener zum Ausdruck kam.

Der Bad Oeynhausener Katalog von 1917 gibt nur gelegentlich Auskünfte über die in der Regel weiblichen Hersteller, Schenker oder Leihgeber der Figuren, die manchmal auch zum Verkauf angeboten wurden. Die Puppen aus der Provinz Westfalen scheinen vielfach von den Frauen der jeweiligen Ortsgeistlichen angefertigt oder ausgeliehen worden zu sein. Eine »Bäuerin« und ein »Kind« aus Eisbergen wurden in der Bielefelder Frauenschule, womit das Technische Seminar gemeint sein dürfte, hergestellt.⁸ Mitglieder des Deutsch-Evangelischen Frauenbundes fertigten gleichfalls Kostümpuppen. Aus dem württembergischen Betzingen, das 1871 in einer Familienzeitschrift als »die Perle der Trachtendörfer« bezeichnet wurde⁹, stellte »Frau Schickhardt« eine Puppe zur Verfügung. Sie war mit dem Betzinger Fabrikanten Schickhardt verwandt, der sich gerne selbst in Betzinger Tracht kleidete und sich wohl gemeinsam mit seinem Bruder in dem »Verein zur Erhaltung der Volkstrachten in Schwaben« engagierte.¹⁰ Auch Leihgeberinnen wie die Fürstin von Schaumburg-Lippe oder die Großherzogin Luise von Baden zeigten sich als Landesmütter gelegentlich selbst in Tracht, um ihre enge Verbundenheit mit dem Volk zum Ausdruck zu bringen. Hinter diesen Aktivitäten des Adels und des Bürgertums stand nicht in erster Linie das Interesse an dem Erhalt der meist pittoresken Kleider, sondern vielmehr der mit ihnen verbundenen konservativen Werte. Ländliche Trachtenträger galten als linientreue Untertanen, während solche im modischen Gewand in den Augen konservativer Politiker eher revolutionärem Gedankengut zugetan waren.

Der Berichterstatter der Bad Oeynhausener Ausstellung, Martin Stieghorst, vermittelte in der Presse ein anschauliches Bild über das Gesehene, wobei er beklagte, dass »die charakteristischen Trachten ... durcheinander stehen. Infolgedessen ist eine einheitliche Betrachtung nicht möglich.«¹¹ Alles in allem bereitete die Schau dem Kritiker aber Freude: »Durch den Versuch, die tieferen

Zusammenhänge von inneren Ursachen und äußeren Erscheinungsformen in ihrer gegenseitigen Bedingtheit zu ergründen, kann uns solche Ausstellung zu einem bleibenden Erlebnis werden.« Wenngleich Stieghorst sich nicht vehement für eine Wiedereinführung von Trachten als ländlich verstandenen Regionalkleidungen einsetzte, so differenzierte er deutlich zwischen den Begriffen Mode und Tracht, die seit dem 19. Jahrhundert immer mehr zu einem Oppositionspaar geworden waren. Mit der Mode verband der Berichterstatter die »Willkür der Kleidermacher«, die »Gewinnssucht großer Konfektionshäuser« und die »charakterlose Einförmigkeit der Stadtkleidung«. Dahinter stand aber auch die im 18. Jahrhundert aufgekommene merkantilistische Wirtschaftsideo­logie, deren Ziel eine Selbstversorgung im eigenen Land war. Stieghorst verwies in seinen Ausführungen nicht ausdrücklich im Zusammenhang mit der Mode auf Frankreich, das in der Regel in einem Atemzug mit der angeblich verderblichen Mode genannt wurde. Für ihn war die Tracht »ein aus innen heraus gewordenes, mit dem Wesen der Träger innerlich eng verbundenes, einzig und allein zu dem Träger passen­des Stück seiner äußeren Erscheinung.« Das ländliche Kleid galt als Ausdruck einer Verbundenheit zur Heimat, zur »Scholle«. Damit griff der Autor Gedanken der Ende des 19. Jahrhunderts aufgekommenen Heimatbewegung auf, die hauptsächlich vom (klein-)städtischen Bürgertum getragen wurde. Neben der Erforschung der Vergangenheit stand vor allem der Schutz und die Verschönerung der Heimat im Vordergrund. 1904 kam es in Dresden zur Gründung des »Bund(es) Heimatschutz«. In der Regel wurde Heimat gleichgesetzt mit der bäu­erlichen Kultur und dem ländlichen Raum. Die Städte, angeblich im Gegensatz zum Land ständig dem Wandel unterlegen, Hort der Gleichmacherei und Keim­zelle der Sozialdemokratie, boten dem meist im Bund Heimatschutz organisier­ten städtischen Bürgertum offenbar keine ausreichenden Identifikationsmöglich­keiten.

Nach dem Zusammenbruch des Deutschen Reichs und der Abdankung des Kaisers fügten die demokratischen Staatsorgane in die Präambel der Weimarer Verfassung 1919 den »politisch längst nicht mehr konkreten Stammesbegriff« ein.¹² Dahinter stand die Vorstellung, dass sich die Republik auf den Stämmen aufbauen und damit die Bindung an die Person des Kaisers ersetzen könnte. Beschlossen wurde aber auch eine ästhetische Identitätsfindung für den neuen Staat¹³, der jetzt die Denkmalspflege und den Heimatschutz zu seinen offiziellen

⁸ Zum Technischen Seminar siehe: Horstbrink, Claudia: Das Sticken als Handarbeit. In: Kaufschön. 200 Jahre Textilveredlung in Ostwestfalen-Lippe. Hrsg. Udo Schlicht. Bielefeld 2002 (Schriften der Historischen Museen Bielefeld;19), S. 109-119.

⁹ Museum ‚Im Dorf‘ Betzingen. Außenstelle des Heimatmuseums Reutlingen. Führer durch das Museum. Reutlingen 1990, S. 120.

¹⁰ Museum ‚Im Dorf‘ Betzingen. Führer 1990, S. 61 und S. 65-67.

¹¹ Der Bericht, der offensichtlich in einer Tageszeitung erschien, ist dem Kata­logexemplar des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg beige­legt ohne einen Hinweis auf einen Erscheinungsort. Martin Stieghorst: Die Trachtenausstellung in Bad Oeyn­hausen. o. O. 1917.

¹² Gollwitzer, Heinz: Die politische Land­schaft in der deutschen Geschichte des 19./20. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 27, 1964, S. 523-552, hier S. 523.

¹³ Brückner, Wolfgang: Der Reichskunst­wart und die Volkskunde 1923 bis 1933. Ausstellungshoffnungen, Volks­kunstkommission, Lehrstuhlpläne. In: Bayerisches Jahrbuch für Volks­kunde, 1993, S. 93-118, hier S. 93.

¹⁴ Assion, Peter: Bürgerliche Volkskunde vom Ersten Weltkrieg bis 1933.

In: Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Wolfgang Jacobeit, Hannsjost Lixfeld und Olaf Bockhorn. Wien, Köln und Weimar 1994, S. 36.

¹⁵ John, Hartmut: Museumsregion Westfalen-Lippe. Teil 1. Zur Lage. In: Städte- und Gemeinderat, 1986, H. 6, S. 180 zitiert nach: Kaldewei, Gerhard: Zur Heimatbewegung in Westfalen. In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 32/33, 1987/88, S. 71–91, hier S. 74.

¹⁶ Hartung, Werner: »Das Vaterland als Hort der Heimat«. Grundmuster konservativer Identitätsstiftung und Kulturpolitik in Deutschland. In: Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung. Hrsg. Edeltraud Kluetting. Darmstadt 1991, S. 112–156, hier S. 114.

¹⁷ Böth, Gitta: »Selbst gesponnen, selbst gemacht ...«. Wer hat sich das nur ausgedacht? Trachtenforschung gestern, Kleidungsforschung heute. Begleitheft zur Ausstellung. Hrsg. im Auftrag der Stiftung »Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum« von Helmut Ottenjann. 2. Aufl. Cloppenburg 1987, S. 23. – Böning, Jutta: Das Artländer Trachtenfest. Zur Trachtenbegeisterung auf dem Land vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Münster, New York, München, Berlin 1999.

¹⁸ Rausch, H.: Die Bückeburger Landes-tracht. In: Festschrift zum Schaumburg-Lippischen National-Trachten-Fest. Veranstaltet von der Bruderschaft Bückeburg des Jungdeutschen Ordens in Bad Eilsen am 16. und 17. Mai 1925. – Friedrich Gerloff betrachtete das Ziel des Ordens mit dem Trachtenfest, die Frauentrachten zu erhalten, als verfehlt. Vgl.: Gerloff, Friedrich: Schaumburger Trachten im Zeitalter des allgemeinen Trachtenschwundes und ihr Entwicklungsgang bis zur Gegenwart. In: Niedersachsen 61, 1961, S. 246–256, hier S. 252.

Aufgaben rechnete. Die Heimatbewegung setzte sich verstärkt für das Ziel ein, die Bevölkerung mit der Heimat vertraut zu machen. Dies führte, besonders in den 1920er Jahren, zu einer Aufwertung des Heimatkundeunterrichts. Eine weitere Stütze boten die vielfach von Lehrern geleiteten, verstärkt im ersten Jahrfünft des 20. Jahrhunderts ins Leben gerufenen Heimatmuseen. In den 1920er Jahren wurden Vorschläge erarbeitet, sie zu völkischen Bildungsanstalten auszubauen.¹⁴ Aus der Kenntnis der Heimat sollten schließlich ein gesteigertes Volkstumsbewusstsein und die Heimatliebe erwachsen. Treibende Kraft solcher Ideen war der bürgerliche konservative Mittelstand, dessen Mitglieder sich weitgehend »gesellschaftlich und politisch rückwärts orientierten, dem sozialromantischen Leitbild einer konfliktfreien vorindustriellen Gesellschaftsordnung und einer völkisch-nationalen Ideologie verhaftet waren.«¹⁵ Das völkische Ideal weiter Kreise der Heimatbewegung verhinderte aber auch ihre Identifizierung mit dem demokratischen Staatsgedanken der Weimarer Republik. Man griff auf Identifikationsmittel zurück, die sich historisch bewährt zu haben schienen. Zu den augenfälligsten Versatzstücken der ländlichen Heimat gehörten die Trachten, in denen man ein probates Mittel zur Stärkung des Heimatgefühls sah.

Zu den spektakulärsten Aktionen aus dem »Arsenal des Heimatschutzes« zählten schon um 1900 Heimat- und Trachtenfeste.¹⁶ Hier wurden Trachten präsentiert, die teilweise erst aus Anlass der Feste aus alten Kleidungsstücken zusammengestellt worden waren, wie dies z. B. auf dem 1905 ausgerichteten Artländer Trachtenfest in Badbergen der Fall war.¹⁷ Größere Wirkung im Raum Niedersachsen hatte aber offensichtlich das ein Jahr zuvor veranstaltete erste niedersächsische »Volkstrachtenfest zu Scheeßel«. Auf dieses Fest bezog sich noch 1925 die Bruderschaft des Jungdeutschen Ordens Bückeburg, als sie in Bad Eilsen das »Schaumburg-Lippische National-Trachten-Fest« ausrichtete, »in der Absicht, in den Schaumburg-Lippern selbst und weiten Kreisen das Bewußtsein neu zu stärken und zu erhalten, daß unser Land ein besonderes, eigenartiges ist, das seine Selbständigkeit wohl verdient und zu behalten bemüht ist.«¹⁸ Ein Mittel des Ordens, die Eigenart der Volksstämme breiten Bevölkerungskreisen anschaulich vor Augen zu führen, sollten zudem die im selben Jahr von den Thüringer Gefolgschaften angedachten, und seit 1927 durchgeführten Ausstellungen des Trachtenpuppenmuseums sein. Die Festschrift von 1925 zum Trachtenfest enthielt auch einen Beitrag des Mediziners und Trachtensammlers L. Weiß »Ueber die

Bedeutung der Volkstracht als Volkskunst«. Er plädierte unter anderem dafür, »die bleibenden Werte der Heimatkunst, wie es Peßler mit Recht so eindringlich fordert, herauszustellen.« Der Aufstieg des Volkes war seinen Ausführungen gemäß nur durch die »Selbsterneuerung von innen« möglich, wozu die »Eigenkultur«, also die Kultur der unmittelbaren Heimat zählte. Zu ihren Objektivationen gehörte die Tracht als »das wahre Kleid unseres Volkes«, das auch auf Trachtenfesten in den Dienst der Zeit gestellt werden sollte.

Volkserneuerung, d. h. hier der Rückgriff auf konservative, vermeintlich beständige, zumeist bäuerliche Kultur und Heimatliebe sollte durch Sachgüter, also durch Trachten, die in den meisten Fällen schon längst ein bürgerliches Konstrukt des Historismus waren, erzielt werden. Der Jungdeutsche Orden setzte in seinem Konzept eines Trachtenpuppenmuseums aber nicht auf die vestimentären Realien selbst, sondern auf Relikte, also auf Stoff- und Bandreste einst getragener Kleidungsstücke, und Kopien. Für die Umsetzung der Miniaturkleidung nutzten die Herstellerinnen aus der Schwesternschaft vielfach Bildvorlagen, die meist einen einengenden Blick auf in der Regel veraltete Kleidungsweisen wiedergaben. Die Künstler, die sie geschaffen hatten, bevorzugten bunte, den vermeintlichen Abnehmerkreis ansprechende festliche Gewänder, wobei sie zuweilen auf Modelle aus dem Landvolk zurückgriffen, die die Kleidungsstücke eigens für die Bilder anlegen mussten. Die Schwestern orientierten sich mithin oft an Bildern mit eingeschränktem Quellenwert.

Die Puppen aus dem Bestand des Historischen Museums der Stadt Bielefeld bilden nur einen Ausschnitt aus einer einstmals wesentlich größeren Anzahl. Spiegeln die meisten von ihnen Kleidungsweisen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert wider, so stellen zwei Puppen in der Kleidung »Bremer Bürgerinnen« sowohl zeitlich als auch hinsichtlich ihrer »sozialen Herkunft« eine Ausnahme dar. In der überlieferten »Liste für die Trachtenpuppen« von 1932 sind sie als »Bremer Bürgerin (Tipphoiken) mit Regenlocken um 1760« und »Bremer Bürgerin mit Perlbinze, Muff und Taschentuch, 17. Jahrhundert« bezeichnet. Möglicherweise erfolgte die Aufnahme in das Trachtenpuppenmuseum aufgrund der Tatsache, dass diese Art der Kleidung in Chroniken der Hansestadt aus dem 17. Jahrhundert als »bremische Tracht« bezeichnet wurde. Der Begriff Tracht war hier noch nicht wie Ausgang des 19. Jahrhunderts auf ein ländliches, bäuerliches Kleid reduziert und fixiert, sondern meinte eine durchaus von der ständischen

Bremer Bürgerin mit Perlbinde
und Bremer Bürgerin mit Tiphoke



Gesellschaft geprägte Kleidung, die sich von an anderen Orten üblichen Ausstattungen abhob.

Die Kleidung der beiden »Bremer Bürgerinnen« in Puppenform dürfte mit Hilfe von Bildvorlagen angefertigt worden sein. Wahrscheinlich kannten die Herstellerinnen die Abbildungen aus dem Werk von Friedrich Hottenroth »Deutsche Volkstrachten«. Der 1900 erschienene zweite Band stellte »Volkstrachten aus West- und Nordwest-Deutschland« vor, unter anderem eine vornehme Bremerin mit Hoike sowie eine zur Hochzeit gehende Frau.¹⁹ Als Quelle benannte Hottenroth die handschriftliche Chronik des Bremer Schreib- und Rechenmeisters Peter Koster.²⁰ Dieser kommentierte 1656 eine in demselben Jahr in Bremen erlassene

¹⁹ Hottenroth, Friedrich: Deutsche Volkstrachten vom XVI. Jahrhundert an bis um die Mitte des XIX. Jahrhunderts. 2. Bd. Volkstrachten aus West- und Nordwest-Deutschland. Frankfurt am Main 1900, Tafel 35 und 36.

²⁰ Hottenroth 1900, S. 187.

²¹ Zitiert nach Dölp, Waltraud: Ein Hauch von Eleganz. 200 Jahre Mode in Bremen. Handbuch zur Sonderausstellung vom 7. Oktober 1984 bis 3. Februar 1985 im Bremer Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte (Focke-Museum). Bremen 1984 (Hefte des Focke-Museums; 65), S. 14.



links: Peter Koster, Bremerin
mit Tiphöhe, 1656

rechts: Peter Koster, Bremerin
mit Perlbintze, 1656

Kleiderordnung und fügte acht Illustrationen hinzu. Bei zwei von ihnen, die große Ähnlichkeit mit den Puppen aufweisen, war sein Ziel, der Nachwelt zu dokumentieren, »wie die Frauenspersonen in ihrer alten Bremer Tracht einhergegangen«. ²¹ Eine der Dargestellten trägt als augenfälliges Kleidungsstück, ebenso wie eine Puppe aus dem Bestand des Trachtenpuppenmuseums, eine Tiphöhe. Die Höhe ist seit dem 15. Jahrhundert im norddeutschen Raum nachweisbar und galt als Kirchgangskleidung. In Bremen war der den Kopf und den ganzen Körper umhüllende ärmellose Umhang bodenlang und in dichte Falten gelegt. Er endete über dem Kopf in einem nach vorne ausgerichteten, gebogenen Horn aus Stoff, welches von einem spöttischen Zeitgenossen mit einem Elefantenzahn ver-

Brutkrone aus dem Alten Land,
Mitte 19. Jahrhundert,
Germanisches Nationalmuseum
Nürnberg (Kl 3044)



- ²² Eine Perlenbintze aus dem Oldenburger Land ist an den Kanten mit Seidenflor besetzt. Siehe: Oldenburg. Kulturgeschichte einer historischen Landschaft. Hrsg. Landesmuseum Oldenburg. Oldenburg 1998, S. 145, Kat. Nr. 16.1. - Es ist nicht auszuschließen, dass es auch mit Pelz verbrämte Hauben gab, wie sie Hottenroth erwähnt und die Puppe trägt.
- ²³ Allmers, Hermann: Marschenbuch. Land- und Volksbilder aus den Marschen der Weser und Elbe. 2. Ausgabe. Leipzig 1861, S. 294.
- ²⁴ Zur Kleidungsweise im Alten Land siehe: Osse-Gosch, Alice: Die Altländer Tracht. Stade 1948.
- ²⁵ Behrmann, Inge: Volkstümlicher Schmuck. Hamburg 1985 (Kataloge des Museums für Kunst und Gewerbe; VII), S. 176-181.
- ²⁶ Brandes, G.: Vom Scheeßler Trachtenfest. In: Niedersachsen 10, 1904/1905, S. 25-29, hier S. 29.
- ²⁷ Eine Brauttracht aus dem Alten Land, die 1893 auf der Weltausstellung in Chicago zu sehen war, präsentierte später das Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes in Berlin. Siehe: Wörner, Martin: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900. Münster, New York, München, Berlin 1999, S. 177, Abb. 137. - Der Frankfurter Sammler Oskar Kling konnte in seiner Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum gleichfalls eine Brutkrone aus dem Alten Land zeigen. Vgl.: Deneke, Bernward: Volkskunst. Führer durch die Sammlungen. München 1979, S. 24, Kat. Nr. 25.

glichen wurde. Es sollte angeblich ein Gegengewicht zu der nach hinten fallenden Stofffülle bilden und zudem das Ausziehen erleichtern. Der Zusatz »mit Regenlocken« verwies wohl auf die Funktion der Hoike als Regenschutz, also als Regenlaken. Zur Kleidung gehörten weiter ein schwarzer Rock mit Samtbesatz, eine schmale weiße Zierschürze, ein Schnürleibchen – zuweilen mit Silberketten geschlossen –, eine hüftlange Jacke aus schwarzem Seidendamast und eine weiße Halskrause. Eine solche Jacke, allerdings aus schwarzem Samt mit Perlen

besetzt, kennzeichnet die Kleidung der zweiten Puppe. Als Kopfbedeckung trägt sie eine »Perlenbintze«, also eine mit Perlen bestickte vornehme Haube mit Kantenbesatz.²² Die Ausstattung beider Puppen gibt also Kleidungsgepflogenheiten aus der Mitte des 17. Jahrhunderts wieder.

Trachten aus dem bei Hamburg gelegenen Alten Land waren seit Beginn des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Bildserien festgehalten worden. So fanden sie unter anderem Eingang in die 1806/07 von Christoffer Suhr (1771–1842) geschaffene Serie »Der Ausruf in Hamburg«. Mit ihrer Kleidung wollten sich die Anbieterinnen von Frauen, die ähnliche Landeserzeugnisse auf den Hamburger Märkten anboten, abheben. Die vestimentäre Ausstattung unterlag im Verlauf des 19. Jahrhunderts einem Wandel, der auch die Brautkleidung betraf, wenngleich bei Hochzeiten traditionelle Kleidungsweisen in der Regel länger beibehalten wurden. Über die Brautkrone hieß es 1861: »Diese ist ein fabelhaftes Ding, nämlich ein wahrer Wald von künstlichen Blumen, Früchten und Zitternadeln, Gold- und Silberkugeln; sie geht oft tief in die Augen, rings um den Kopf und hat oben endlich ein paar mächtige, aufstehende Windmühlenflügel von Goldbrokat, die dem Ganzen das abentheuerlichste Ansehen geben.«²³ Die Krone musste von der Frau des Pastors gegen Geld entliehen werden. Über einem reich bestickten Miedereinsatz trug die Braut ein Schnürmieder, gegebenenfalls mit aufwendigen Silberhaken und darüber eine schwarze Jacke mit dreiviertellangen Nonnenärmeln, die jeweils gruppenweise mit sechs Silberknöpfen verziert waren.²⁴ Die Jacke, an den Kanten mit Goldborten besetzt, stand offen, um einen Blick auf den aufwendig geschmückten Miedereinsatz zu gewähren. Die Ausstattung bei der Trauung ergänzten ein roter Rock, eine weiße Schürze und ein weißes Halstuch – nicht wie bei der Puppe ein dunkles. Aus dem Alten Land sind sowohl einreihige Halsketten aus Bernsteinperlen als auch mehrreihige aus Silberperlen, die oft aus Filigranarbeit bestehen, überliefert.²⁵ Diese Art der Kleidung war um 1900 sehr selten. Daher erregte auf dem Scheeßler Trachtenfest 1904 eine aus Braut, Brautjungfern und alten Frauen bestehende Gruppe aus Jork im Alten Land Aufsehen. Sie erhielt sogar den Ehrenpreis der deutschen Kaiserin.²⁶ Die Puppenherstellerin aus den Reihen des Jungdeutschen Ordens konnte sich um 1930 sowohl an Bildmaterial als auch an in Museen verwahrten Originalstücken orientieren²⁷, allerdings weist die Miniaturausgabe einer Braut aus dem Alten Land im Detail viele Abweichungen auf.



Altländer Brauttracht



Frauentracht aus Husum

Entsprechendes gilt für eine »Frauentracht aus Husum« betitelte Puppe. Die regionale Zuweisung wurde möglicherweise gewählt, weil Husum bekannter war als das nur wenige Kilometer östlich davon gelegene Kirchspiel Ostfeld, dessen Kleidung die Puppe vermutlich tragen soll. Ostfelder Trachten hatten schon Ende des 18. Jahrhunderts eine graphische Würdigung in einem dänischen Werk erfahren, bevor zu Beginn des 19. Jahrhunderts die beiden Schweizer Künstler Jakob Rieter und Johannes Senn erneut den Blick auf sie lenkten. In der von ihnen herausgegebenen Kupferstichserie »Dänische National Kleidertrachten« fand sich unter anderem ein Blatt mit dem Titel »Gewöhnlicher Sonntags-Anzug eines Mädchens von Ostfeld ohnweit Husum in Holstein«. Dieser Stich kann die Vorlage für die von der Schwesternschaft des Jungdeutschen Ordens in Husum gefertigte Puppe gewesen sein. Orientierungshilfen boten aber auch die 1890 erschienene zweite Auflage der »Deutschen Volkstrachten« von Albert Kretschmer oder zahlreiche »Volslebenbilder«, die das »Ostfelder Bauernhaus« und seine Bewohner in Tracht seit der Mitte des 19. Jahrhunderts thematisierten. Zu ihren Malern zählte unter anderem Christian Carl Magnussen (1821–1896).²⁸ Auf eigene Anschauung konnten die Puppenherstellerinnen nicht mehr zurückgreifen, traf doch bereits 1905 der Kenner des Kirchspiels, Magnus Voß, nur noch eine alte Frau in Tracht an.²⁹ Mithin verwundert es nicht, dass die Kleidungsstücke der Puppe in Einzelheiten Unstimmigkeiten mit Originalkleidungsstücken aufweisen.³⁰ Das rote, in Wirklichkeit mit Haken geschlossene jackenähnliche Oberteil bezeichnete man als »Mauen«. Die Ärmelaufschläge waren mit schwarzrot gemustertem Samt besetzt. Das Miniaturkleidungsstück erhielt einen Verschluss im Rücken und einen eckigen Ausschnitt. Um den Hals liegt nicht der reich bestickte »Nellerkragen« (Unterkragen), sondern dieser wurde durch eine Art Vorhemd aus Maschinenspitze ersetzt. Über einem bei der Puppe nicht vorhandenen Miedereinsatz trug man das schwarze Leibchen mit umlaufendem Wulst, das mit einer Silberkette verschnürt wurde. Die schwarze Schürze kleidete Ostfelderinnen beim Abendmahl und im Trauerfall, die Sonntagsschürze war von blauer Farbe. Der schwarze Rock zeigte blauen Bandbesatz. Wiederum handelt es sich bei der Trachtenpuppe des Jungdeutschen Ordens nicht um die exakte Nachbildung einst üblicher Kleidungsweisen.

Eine Reihe von Puppen der Sammlung des Jungdeutschen Ordens wurde in Arbeitskleidung gezeigt. Zwei von ihnen, nämlich eine »Nordschleswiger Schnit-



*Abmündelig Sondag. Dragt af en Pige fra Osterfeld ved Husum i Holsten.
Gewöhnlicher Sonntags-Anzug eines Mädchens von Osterfeld ohnweit Husum in Holstein.*

J. Rieter: »Gewöhnlicher Sonntags-Anzug eines Mädchens von Osterfeld ohnweit Husum in Holstein«, Kupferstich, um 1805

²⁸ Schlee, Ernst: Christian Carl Magnussen. Ein Künstlerschicksal in der Kaiserzeit. Husum 1991, bes. S. 74–81.

²⁹ Voß, Magnus: Chronik der Kirchengemeinde Osterfeld im Kreise Husum. In: Veröffentlichungen des Nordfriesischen Vereins für Heimatkunde und Heimatliebe, 1904/05, H. 2, S. 29–183.

³⁰ Hoffmann, Anna: Die Tracht des Kirchspiels Osterfeld. Heide in Holstein o. J. [1952] (Schriftenreihe des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Kiel; 3).



Bauernmädchen vom Hickengrund
(Siegen)

terin, Apenrader Gegend« und ein »Bauernmädchen vom Hickengrund, Siegen« tragen ähnliche Kopfbedeckungen. Ein Mädchen aus dem Hickengrund hielt auch der Maler Johannes Gehrts (1855-1921) im »Westfälischen Trachtenbuch« fest. Die an eine Schute aus der Biedermeierzeit erinnernde Kopfbedeckung, die vorwiegend zu Arbeiten auf dem Feld getragen wurde, nannte der in Münster tätige, sich 1884 für Germanistik habilitierte Franz Jostes »Sonnenschutz«. Die Benennungen für den meist aus Baumwollstoff hergestellten Sonnenschutz, der mit Rohr oder Pappe versteift ist, waren schon aufgrund des großen Verbreitungsraums mannigfaltig. Häufig wurde er als »Helgoländer« bezeichnet.³¹

Auch die Puppe in »Kolonistentracht« aus dem Hickengrund, deren Kleidung sich vor allem durch den eckigen Miederausschnitt und das Kopftuch von dem »Bauernmädchen« unterscheidet, geht auf die im »Westfälischen Trachtenbuch« publizierte Tafel von Gehrts zurück, deren Original im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster verwahrt wird. Über die Aktualität der Kleidung bietet der Text keinen Aufschluss. Sind die Kopfbedeckungen der Dargestellten durchaus in der Zeit um 1900, als das Buch entstand, denkbar, so irritieren die damit nicht harmonisierenden Schnürmieder.

Gehrts arbeitete gelegentlich nach Vorbildern, wie der Bildunterschrift der Tafel XXIII des Westfälischen Trachtenbuchs zu entnehmen ist, die ein Drahtzieher-Ehepaar aus dem Kreis Altena wiedergibt. Die Anregung zu der Darstellung fand er in dem erst 1901 vollendeten Aquarell von Carl Joseph Prechtel (1821-1910) in Altena.³² Die Kleidung des Paares war nicht zeitgenössisch, sondern griff auf die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück. Dieser Zeit sollten auch die beiden von der Schwesternschaft des Jungdeutschen Ordens in Altena und Lüdenscheid bekleideten Puppen angehören.³³ Richteten sich die Herstellerinnen auch an den Bildern aus, wie die modellierten Charakterköpfe belegen, so wird deutlich, dass sie die Kleidungsstücke nicht aus eigener Anschauung kannten. Bei der Frau erstaunt das bei Haube und Schürze verwendete gleiche Material, ein floral bedruckter Baumwollstoff. Derartige Übereinstimmungen lassen sich an Originalstücken nicht belegen.

Aus Bielefeld wurde als Stellvertreterobjekt für das Trachtenpuppenmuseum der um 1930 schon längst zum Stereotyp der Stadt herangewachsene Bielefelder Leineweber ausgewählt. Die Figur war durch die 1909 erfolgte Einweihung des Leineweberbrunnens zu einem Identifikationsmittel für die Stadt geworden.³⁴ Leib-

³¹ Wiswe, Mechthild: Haube, Kapotte und Kapuze in Tracht und Mode der Frauen. Die Sammlung des Kreismuseums Peine. Peine 1999 (Schriftenreihe des Kreismuseums Peine; 18), S. 81/82, Kat. Nr. 48.

³² Das Museum der Grafschaft Mark Burg Altena. 1875–1975. Eine Bildauswahl aus Anlaß des einhundertjährigen Bestehens. Hrsg. Oberstadtdirektor des Märkischen Kreises. Lüdenscheid 1975, S. 29.

³³ Vgl. die Liste der Trachtenpuppen, Nr. 46 und 47, danach wurde eine Kleidungsweise bis 1838 wiedergegeben.

³⁴ Hierzu siehe ausführlich: Renda, Gerhard: Der Leineweberbrunnen in Bielefeld – zur Genese eines Wahrzeichens. In: 85. Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg 1998/99, S. 219–238.



Trachten vom Hickengrund aus
Jostes, Westfälisches Trachten-
buch, Tafel 24

Carl Joseph Prechtel,
Drahtzieher-Ehepaar aus Altena,
Aquarell, datiert 1901



³⁵ 26. Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg 1912, S. IX. Schuhe und Strümpfe waren bereits Nachbildungen. - Werner hatte 1900 im Auftrag des französischen Kriegsministeriums allein 83 lebensgroße Soldatenfiguren geschaffen. Vgl.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. Hans Vollmer. Bd. 35. Leipzig 1942, S. 417.

³⁶ Vgl. die Abbildung bei: Ballerstein, Astrid: Brautschatz und Kornfege. Ein Führer durch das Bauernhaus-Museum der Stadt Bielefeld. Bielefeld 1992 (Schriften der Historischen Museen der Stadt Bielefeld; 1), Abb. S. 37.

³⁷ Deneke, Bernward: Volkstümlicher Schmuck aus Nordwestdeutschland. Hrsg. von Helmut Ottenjann im Auftrage der »Stiftung Museumsdorf Cloppenburg«. Cloppenburg 1977, Kat. Nr. 200-204.

³⁸ Hoffmann, Anna: Die Landestrachten von Nordfriesland. Heide o. J. [1940].

³⁹ Behrmann 1985, S. 62-76.

⁴⁰ Zacchi, Uwe: Viele Grüße von Föhr. 105 Postkarten von anno dazumal. Schleswig 1977, S. 67 und S. 71.

haftigen Leinewebern konnte man schon um 1900 nicht mehr begegnen. Modell für die Brunnenfigur von Hans Perathoner stand der Jöllenbecker Weber Heinrich Heienbrock, der die Kleidungsstücke für den Zweck eigens anlegen musste. Den Kontakt zwischen dem Künstler und seinem Modell hatte der Museumsleiter Eduard Schoneweg hergestellt, der in seinem 1923 erschienenen Buch »Das Leinengewerbe in der Grafschaft Ravensberg« die Kleidung eines Leinwebers so genau beschrieb, dass sie leicht nachgearbeitet werden konnte. Dabei orientierte er sich an den im Bielefelder Museum aufbewahrten Kleidungsstücken, mit denen seit 1912 die lebensgroße Wachsfigurine eines Leinwebers aus der Hand des 1853 geborenen Berliner Bildhauers Paul Werner bekleidet worden war.³⁵ Diese Figur, die dem Brand des Bauernhausmuseums 1995 zum Opfer fiel, bildete mit großer Wahrscheinlichkeit die Vorlage für den nachträglich, wohl 1932 modellierten Charakterkopf der kleinen Puppe, wie ähnliche Gesichtszüge vermuten lassen.³⁶ Die engen Verbindungen zum Bielefelder Museum ergeben sich auch aus der »Liste für die Trachtenpuppen« von 1932, in der zu lesen ist, dass der Knotenstock von einem einarmigen Museumsdiener geschnitzt worden ist. Die Herstellungszeit der Puppe belief sich auf mehrere Jahre. Präsentiert wurde sie nicht nur im Trachtenpuppenmuseum, sondern auch in Bielefelder Geschäften.

In Gebieten, wo noch eine ländliche Sonderkleidung anzutreffen war, verursachten sowohl die Materialbeschaffung als auch der Zugriff auf Vorbilder weniger Probleme. So weisen z. B. die Schaumburger Trachtenpuppen und diejenige von der Insel Föhr einen größeren Realitätsgehalt auf. Er erstreckt sich sogar auf Details wie den Schmuck. Die Puppe in Lindhorster Sonntagstracht trägt die mit Glassteinen verzierten Ohrringe, die an den Kinnbändern der Hauben hängen.³⁷ Auf Föhr erlebte die Tracht nicht zuletzt durch den Aufstieg zum Seebad – und damit als Werbeträger – eine längere Blüte.³⁸ Die Föhringer Puppe schmücken die fast detailgetreuen Wiedergaben eines Schürzenhakens aus Silberfiligran und einer Brustkette mit anhängendem Kreuz, Anker und Herz.³⁹ Dass diese Schmuckstücke in Miniaturausgaben vorlagen, mag im Kontext der Folklorisierung dieser Trachtenregionen stehen. Gerade auf Föhr dürften Trachtenpuppen schon um 1900 zum Andenkenrepertoire gehört haben, wie die Begeisterung der Kurgäste an den dortigen Trachten erahnen lässt.⁴⁰

Wenngleich nicht alle Trachtenpuppen und ihre Vorbilder an dieser Stelle eingehend untersucht werden können, so dürfte für die Mehrzahl gelten, dass sie



Drahtzieher-Ehepaar aus Altena

rechts: Wachsfigurine eines
Leinwebers aus dem Bielefelder
Bauernhausmuseum, gefertigt
1912, Aufnahme: 1927



links: Bielefelder Leinweber mit
dem der Museumsfigurine nach-
geahmten Gesicht, um 1932



nicht aus eigener Anschauung oder Kenntnis der Kleidungsstücke hergestellt worden sind. Vielmehr handelt es sich um »Anmutungskopien«, die eine Assoziation an zumeist überholte Kleidungsweisen erwecken sollten. Als historische Quelle kamen die nachgeschneiderten, also kopierten Trachten nicht in Betracht, wiewohl auf ihren »historisch-wissenschaftlichen« Wert verwiesen wurde.⁴¹ Die Trachtenpuppenherstellung galt als spezifisch weibliches Betätigungsfeld und so blieb man dem Grundsatz des Ordens, »daß in Deutschland hohe Politik von Männern gemacht und vertreten werden muß« treu.⁴² Die Objekte wurden dennoch in den Dienst des Jungdeutschen Ordens gestellt und auf Ausstellungen präsentiert und zwar wiederholt in Museen, die auch lebensgroße Trachtenfigurinen mit Originalkleidungsstücken präsentierten wie Erfurt, Dresden oder Butzbach. Man scheute also nicht den Vergleich großer und kleiner »Trachtenträger«. Der den Puppen zuge dachte Bildungsauftrag erschloss sich auch aus den oft an Schulen veranstalteten Schauen. Die Intention der Schwesternschaften des Jungdeutschen Ordens mit dem Trachtenpuppenmuseum war gewiss nicht die Neubele-

bung von teilweise schon verschwundenen Regionalkleidungen. Als Schnittanleitungen fielen die Miniaturkleider wegen mangelnder Genauigkeit aus. Außerdem verwahrten Museen bereits entsprechende Bestände, die besser als Vorbilder hätten genutzt werden können. In der Jungdeutschen Frauenzeitung wurde zudem empfohlen, für »Bauern- und Nationaltänze« passende Kostüme auszuleihen.⁴³ Ein Nachschneiden wurde in der Jungdeutschen Frauenzeitung nicht thematisiert. Unterschwellig dürften mit den Ausstellungen ebenfalls politische Ziele verfolgt worden sein. Die unterschiedlichen Zeitebenen angehörende Puppenschar in ihren regionalgebundenen, vielfältigen Kleidungsweisen, sollte unter anderem ein Gegengewicht zu der als verderblich betrachteten, angeblich alle Unterschiede nivellierenden Mode bilden, wobei nach dem Ersten Weltkrieg besonders die französische angeprangert wurde. Mode in der Weimarer Republik, die vor allem mit Großstädten wie Berlin in Verbindung gebracht werden kann, wurde aber auch mit einem neuen, dynamischen Frauentyp, der nicht im Einklang mit den konservativ-rückwärtsgewandten Leitlinien des Jungdeutschen Ordens stand, assoziiert. Galt innerhalb der Organisation die Politik auch als männliche Domäne, so unterstützten die handarbeitsliebenden Schwesternschaften die völkischen Zielsetzungen mit den Puppen, die vordergründig ästhetische Bedürfnisse befriedigten. In einem »Was wollen unsere Trachtenpuppen?« überschriebenen Artikel hieß es entsprechend: »Vergessenes Gut der Volkskunst halten und der Mitwelt nahe bringen. Stolz und Freude an deutschem Wesen und deutscher Volkskunst wecken. In den Ausstellungen, deutsche Menschen aller Kreise und Richtungen sammeln und ihnen unser Volkstum als gemeinsame Lebensgrundlage zeigen. Predigen – Deutsche, wir sind einst ein Bauernvolk gewesen. Wir wollen wieder Bauern werden!«⁴⁴

Der Bauer, den es in dieser geglaubten sozialen Einheit nie gegeben hatte, bestimmte die Leitgedanken der sich vornehmlich aus städtisch-bürgerlichen Kreisen rekrutierenden Mitglieder des Jungdeutschen Ordens. Die Rückkehr zu einem als gesund und wirtschaftlich autark eingeschätzten Bauerntum wurde also von Kreisen gefordert, die diesem nur in Ausnahmefällen angehörten. Die nationale Überhöhung von Heimat und vermeintlich bodenständiger Kultur sollte das National- und Stammesbewusstsein fördern. Die Trachtenpuppen in ihrer angeblich im Einklang mit der Natur stehenden Kleidung hatten die Aufgabe, regionale Identitäten zu produzieren.

⁴¹ Die Truhen öffnen sich. In: Westfälische Zeitung, 23.1.1932.

⁴² Jungdeutsche Frauenzeitung 1, 1925, H. 2.

⁴³ Jungdeutsche Frauenzeitung 1, 1925, H. 2.

⁴⁴ Jungdeutsche Frauenzeitung, 1932, H. 11, S. 166.